ESTRATTO

DALLA

ivista usicale Italiana

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

Libreria Editrice FRATELLI BOCCA — Torino

Rivista Musicale Italiana

Condizioni d'Associazione:
a partire dal 1926
La *Rivista* si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.
Prezzo del fascicolo separato Lire 30.
Abbonamento annuo per l'Italia L. 100. — Per l'Unione L. 120.

Sommarii delle sette annate 1894-1900:

Volume I. — 1894

MEMORIE:

Ai lettori - La Direzione. — **L. Torchi.** L'accompagnamento degl'istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento. – **A. Ernst.** Le motif de l'*Épée* dans " la Walkyrie ". — **O. Chilesotti.** Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di Liuto.— **G. Tebaldini.** Giovanni Pierluigi da Palestrina. — **E. de Schoultz Adaïewsky.** La Berceuse Populaire. — **F. X. Haberl - G. Lisio.** Una Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay. — **G. Lisio.** Musica e Poesia (osservazioni alla Stanza del Petrarca). — **N. d'Arienzo.** Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera. – **J. de Crozals.** Essai de notation musicale des odes d'Horace. — **O. Chilesotti.** Una canzone celebre nel cinquecento. — **A. Jullien.** Hector Berlioz. — **L. Torchi.** Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII. — **A. Ernst.** Le motif du *Héros* dans l'œuvre de R. Wagner. — **A. Sandberger.** Orlando di Lasso.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Jullien. A propos de la mort de Charles Gounod. — **G. Tebaldini.** Gounod autore di Musica Sacra. — **R. Giani - A. Engelfred.** " I Medici " di R. Leoncavallo. — **C. Lombroso.** Le più recenti inchieste scientifiche su i suoni e la musica.— **G. Jachino.** Wagner è degenerato? – **L. Torchi.** Carlo Pedrotti. — **R. Giani.** Note sulla Poesia per musica. — **G. P. Chironi.** L'opera musicale e la legge sui diritti di autore.— **A. Ernst.** Thaïs de J. Massenet. — **M. Kufferath.** Hans Guido von Bulow. — **J. Courtier.** Questionnaire sur la mémoire musicale. — **M. Pilo.** La musica nella classificazione delle arti. – **A. Engelfred.** Hänsel e Gretel. — **F. Draeseke.** Riccardo Wagner poeta drammatico. — **C. Lombroso.** La sordità fra i musicisti. - Sugli effetti psichici della musica. **M. Griveau.** Le sens et l'expression de la musique pure. — La Direzione. Il teatro lirico internazionale (con 4 tavole e parecchie incisioni nel testo).

Volume II. — 1895

MEMORIE:

A. Restori. Per la storia musicale dei trovatori provenzali. — **G. C. Hirt.** Autografi di G. Rossini. — **L. Pistorelli.** I melodrammi giocosi del Casti. — **S. Jadassohn.** L'art de la fugue de J. S. Bach. — **I. A. Fuller-Maitland.** Henry Purcell. — **J. Combarieu.** Le Charlatanisme dans l'Archéologie musicale au XIX° siècle et le problème de l'origine des neumes. — **G. Roberti.** Donizettiana. — **A. Pougin.** Jean-Jacques Rousseau musicien. — **L. Torri.** Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini. — **L. Torchi.** R. Schumann e le sue " Scene tratte dal *Faust* di Goethe ".— **E. de Schoultz Adaïewsky.** La Berceuse Populaire. — **Mathis Lussy de Stans.** Du rythme dans l'hymnographie latine. — **N. D'Arienzo.** Origini dell'Opera comica. — **L. Torchi.** L'accompagnamento degli Istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del Seicento.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. *Savitri*, Idillio drammatico indiano in tre atti, di N. Canti, versi di L. A. Villanis. — La poesia. — **L. Torchi.** Id. id. — La musica. — **F. Draeseke.** Anton Rubinstein. — **L. Torchi.** *Guglielmo Ratcliff* di P. Mascagni. — **A. Engelfred.** *Hulda* di C. Franck. — **E. Hanslick.** Billroth. — **C. Sincero.** L'organo e la religione.— **W. Mauke.** Il primo dramma importante della scuola di Wagner.— **A. Ernst.** *Tannhæuser* à Paris. — **M. Pilo.** La prosa e la poesia della musica. — **W. Mauke.** Il primo ciclo delle rappresentazioni wagneriane a Monaco. — **C. Levi.** La geotopografia e la canzone popolare.

Inoltre ogni volume contiene:

Recensioni. - Note Bibliografiche. - Spoglio dei Periodici. - Notizie. - Elenco dei Libri. - Elenco della Musica.

Estratto dalla *Rivista Musicale Italiana*, vol. XXXV, fasc. 3°, 1928.
(Printed in Italy).



SILLABARIO D'ESTETICA

Benedetto Croce non ama le obiezioni che gli sono fatte in Italia, ma di buon grado esamina quelle che gli vengon di fuori. C'è in Inghilterra una libera ammiratrice del Filosofo, la quale, pur consentendogli in molte cose, mal si risolve ad accettare una teorica che esclude la tecnica dall'arte. Benedetto Croce soccorre, indulgente, alla perplessa. E pubblica nella *Critica* un chiarimento.

Il *chiarimento* è questo:

« Ecco: io ho creato una poesia; cioè l'ho espressa in ritmi e « parole, l'ho mormorata dentro di me a bassa voce, o anche « l'ho cantata a me stesso a voce spiegata. Come fare affinchè « questa poesia possa essere richiamata al ricordo? In certo « senso essa è già immortale nel ricordo. Potrò in apparenza « dimenticarla, ma un giorno, in certe circostanze, in certe par- « ticolari condizioni (direbbero i medici) nervose, dopo anni e « anni potrebbe risorgere nel ricordo, così come l'ho creata una « volta. La realtà l'ha accolta e la serba nel profondo suo seno, « *dove non sarà mai abolita*: sillaba di Dio non si cancella. Ma « non si tratta di questa immortalità, o di questo risorgere per « vie rare e inopinate (1). Come debbo fare affinchè il ricordo « possa accadere (*sic*) a richiesta della mia volontà? Poniamo « che io non sappia leggere e scrivere (vi sono molti poeti anal- « fabeti) e poniamo che abbia intorno a me altri analfabeti e « che (come quel tale signore romano che aveva fatto imparare « a mente al suo schiavo Omero e gli altri poeti e diceva di sa-

(1) « Potrebbe risorgere ». Potrebbe, dunque, anche non risorgere. Tuttavia, anche se non risorgerà, quella poesia, non comunicata altrui, non scritta, e dimenticata per sempre da colui che la compose, sarà — secondo il Croce — serbata egualmente dalla Realtà « nel *profondo* suo seno ». È, veramente, un miracolo *profondo*.

« perli tutti lui) abbia uno schiavo o più schiavi al mio comando, « ai quali faccia imparare a mente le mie parole (e non importa « che le intendano purchè le apprendano esattamente come sono « da me pronunciate) e ordini loro di esercitarsi a ritenerle a « mente in modo da ripeterle a ogni mio cenno. Che cosa ho fatto « con questo mio ordine e disposizione? Ho foggiato un « organo « di riproduzione estetica », che, guardato come guardano i na- « turalisti, sembrerà un *oggetto fisico esterno*, un *fissamento fisico* « *del bello*, e così potrà anche essere chiamato per metafora, nel « parlare corrente o per popolarità di discorso. Ma in effetto ho « compiuto un atto pratico, operando su altre volontà che rio- « perano al mio operare; e questo atto pratico io ho distinto « dall'atto teoretico della creazione poetica (e non già, si badi, « dall'astratta e inesistente intuizione, ma dall'intuizione-espres- « sione). Se, ora, agli schiavi obbedienti al mio ordine sostituisco « i sassi che obbediscono alla mia azione d'intagliarli per fog- « giarne la statua o la colonna, le materie coloranti che obbe- « discono alla mia azione di mescolarle e stenderle sopra una su- « perficie per foggiarne la tavola o la tela o la parete dipinta, « si vedrà che il caso non è punto diverso; anche qui io opero « su forze spirituali (1) e quelle controoperano; tanto controope- « rano, cioè ubbidiscono e disubbidiscono (2) insieme, che sono « costretto a ricorrere ai ripari ora coi restauri e le copie, ora « con l'integrazione mentale di quel che in quegli strumenti ri- « produttori manca o è venuto a mancare » (3).

* * *

Il *chiarimento* deve avere assai divertito la scrittrice. È, in fatti, uno spasso elegante: un saggio di quella plautina commedia degli

(1) I sassi e le materie coloranti sono — secondo il Croce — forze spirituali individuate: ecco un altro pensiero che dovrà essere oggetto di meditazione severa.

(2) Naturalmente, l'obbedire e il disobbedire suppongono la volontà delle materie coloranti e dei sassi. Cosicchè — secondo il Croce — se un pittore non consegusica, con la mescolanza dei colori su la tavolozza, l'effetto, la colpa non è sua: è della mala volontà della materia colorante che, per tristo proposito, ripugna.

(3) « La Critica », fascicolo 2° dell'anno XXVI, pag. 119 e segg.

scambi (i *Menaechmi simillimi*) che continua a rappresentarsi, dinanzi a una moltitudine attònita, su la scena dell'estetica italiana. Tre agili episodi, nella vicenda; e lo scioglimento.

1° episodio:

Come provvede il poeta a far sì che delle sue composizioni non si disperda il ricordo? Le comunica verbalmente, o le scrive. E che fanno a lor volta il pittore e lo scultore? Il pittore dipinge, lo scultore plasma. Dunque (inizio dello scambio dei *simillimi*) la comunicazione verbale e la scrittura sono rispetto alla poesia quello che rispetto alla pittura è il dipingere e rispetto alla scultura è il plasmare.

2° episodio:

Ora, il plasmare e il dipingere son tecnica. Dunque (altro scambio dei *simillimi*) sono tecnica altresì la comunicazione verbale e la scrittura.

3° episodio:

Ma della comunicazione verbale e della scrittura nessuno ha pensato mai di asserire che siano arte. Dunque (nuovo scambio dei *simillimi*) nè anche sono arte il dipingere e il plasmare.

Scioglimento della favola: la tecnica cacciata dall'arte, come un momento non più estetico, ma pratico, sopravvenuto « per lo scopo economico della *riproduzione* ». Che è il principio da cui non può prescindere la dottrina crociana, la quale pone il fatto artistico nella mera conoscenza dell'individuale, e di ogni intuizione fa arte. Principio che nell'*Estetica* e nel *Breviario* è più volte ribadito; nei luoghi più segnalati così: « L'artista è « uomo pratico; e, come tale, avvisa ai mezzi di non lasciar dis- « perdere il suo lavorìo spirituale: onde promuove atti pratici « che servono a quell'opera della *riproduzione* ». « Il fatto este- « tico si esaurisce tutto nella elaborazione delle impressioni »: la tecnica « *è un fatto sopraggiunto che obbedisce ad altre leggi* ». « Fantasia e tecnica si distinguono a ragione, *sebbene non come* « *elementi dell'arte*; e si legano e si congiungono, *sebbene non nel* « *campo dell'arte* ». « *La sola differenza* tra i prodotti linguistici « e quelli musicali e figurativi è *affatto estrinseca* ed empirica: « *derivante dal vario* FISSAMENTO *del fatto estetico per lo scopo della* « RIPRODUZIONE ».

Può la libera ammiratrice dubitare ancora?

***

Ahimè, giova credere che, se prima dubitava, ora, dopo il *chiarimento*, l'ammiratrice libera risolva in gioco anche il dubbio.

Ella argomenta — pensiamo —, a un di presso, così:

Caro e perspicuo è l'esempio che il Filosofo ci adduce. Benedetto Croce, dunque, è, per ipotesi, un analfabeta assai ricco; compone una poesia, e la ridice a un suo servo. Non occorre al servo per impararla alcun senso d'arte: basta ch'egli abbia orecchi e memoria. Poniamo che il servo non sia analfabeta, com'è — per congettura — il signore, e che, appresa la poesia, la scriva. Oppure, poniamo che il signore glie la detti. O poniamo, altrimenti, che il signore sappia di lettere e che, composta quella sua canzone o ballata, la scriva egli stesso. In tutti questi atti — del ridire, del dettare, dello scrivere — l'arte, che è creazione, non ha che vedere: se essi non seguissero, la creazione non cesserebbe di essere in ogni sua parte compiuta: soltanto ne potrebbe venir meno il ricordo. Ma possiamo, forse, asserire che compiuta in ogni sua parte sia la creazione quando l'artista, concepito un quadro o una statua, si accinge al dipingere o al plasmare? Per non dubbia esperienza artistica, no: l'operar del pittore, come l'operar dello scultore, è un creare ancora — sino all'ultimo tocco in cui tuttavia si riflette, in continuità d'inspirazione, la luce dell'estro. Vogliamo di ciò qualche prova? Eccone, intanto, tre. Per fissare nei segni della scrittura una poesia non è necessario essere artisti — ogni amanuense è da ciò —: ma plasmare e dipingere altri se non chi ha qualche esperienza d'arte non può. Per copiare da un manoscritto o dalla stampa una poesia non occorre nè anche saper intendere in confuso il valore d'arte ch'essa ha; ma copie in scultura e in pittura di statue e di quadri non possono essere prodotte se non da colui che in qualche modo si argomenti di rifare quello che suol chiamarsi il *processo artistico* onde venne formato l'originale; e tanto più all'originale queste copie si accostano, quanto meglio e più intimamente quel processo artistico sia penetrato e ricreato. Infine, rispetto alla poesia, ogni copia che non contenga errori vale quanto un'altra copia; nè le copie fedeli valgono meno del manoscritto dell'autore stesso: ma nessuna copia d'una statua o d'un quadro potrà mai a un'altra copia e tanto meno all'ori-

ginale adeguarsi, appunto perchè l'operar del pittore e l'operar dello scultore (e sia pure d'un pittore o d'uno scultore che lavorino su l'innanzi di un'opera altrui) è sempre, in qualche modo, un creare: anzi, poi che il fatto d'una creazione avvenuta non può, con totale uguaglianza delle condizioni in cui s'è attuato, ripetersi mai, neanche all'artista medesimo è dato di dipingere un quadro o di plasmare una statua che siano, nel rispetto dell'arte, esattamente conformi al quadro o alla statua prodotti già (1). Nessun paragone, dunque, è possibile tra gli atti, meramente meccanici e pratici, del ridire, del dettare, dello scrivere e gli atti artistici del dipingere, del disegnare, del plasmare. E posto che, come asserisce Benedetto Croce, il disegnare, il plasmare, il dipingere siano tecnica, non è possibile inferirne che tecnica siano altresì le operazioni del ridire, dello scrivere, del dettare. Come non è possibile, appunto per ciò, dalla considerazione che queste operazioni dello scrivere, del dettare, del ridire (che *non sono tecnica*) non appartengono al momento estetico, dedurre che al momento estetico non appartenga la tecnica, ed escluderla, così, da quel creare ch'è arte.

La vicenda degli scambietti, nella rappresentazione comica della favola estetica crociana, è un gioco falso.

* * *

Ma se le operazioni del ridire, del dettare, dello scrivere non sono tecnica (2) dovremo forse concludere (continuiamo a seguire, congetturando, il pensiero dell'ammiratrice libera) che non abbia tecnica la poesia?

Ecco: è avvenuto a Benedetto Croce d'inserire nella prosa del suo

---

(1) Sarebbe stato bene che, invece di congetturare non si sa quale spiritualità individua delle materie coloranti e de' sassi, il Croce avesse visto non l'atto meccanico ma la spiritualità, che gli sfugge, del dipingere, del disegnare, del plasmare.

(2) Si noti che anche lo scrivere e il ridire possono essere atti artistici per sè, nella tecnica, per esempio, della miniatura e della declamazione. Certi manoscritti alluminati dell'età di mezzo, anche senza figure o prescindendo dalle figure, son cose d'arte. Togliete l'espressione artistica nel *fatto tecnico* dell'alluminatura, e avrete l'atto meramente pratico dello scrivere comune all'unico fine della *riproduzione*.

chiarimento — mùtilo d'una sillaba (oh gli orecchi dei filosofi!) — un verso del Monti. Or bene, supponiamo che sia Vincenzo Monti il poeta cui accenna in questo chiarimento l'esempio crociano. In un libro che il Maestro ci consiglia di meditare ogni giorno noi leggiamo che la tecnica del Monti è « abilissima » (1). A nessuno che non sia insensato può venire in mente che questa, celebrata abilissima, tecnica del Monti derivi dalla qualità della comunicazione verbale che il poeta abbia fatta de' suoi versi o dalla configurazione dei caratteri nei manoscritti o nelle stampe ove i suoi componimenti furono, « per il fine della riproduzione, *fissati* » (2). Come a nessuno che non sia insensato può venire in mente che la tecnica della sinfonia mozartiana e la tecnica della sinfonia beethoveniana (così note a ogni studioso di musiche, e così l'una dall'altra diverse) consistano nei segni in cui quelle complesse creazioni musicali si *fissarono* — per il ricordo, per la comunicazione, per l'esecuzione — sul rigo; o che il pregio tecnico d'un dramma sia non nella destrezza, per esempio, della sceneggiatura (ch'è arte), ma nella correttezza e nel nitor del « copione ». E poichè — toltene la comunicazione verbale, la scrittura, la notazione — rimane la creazione interiore (la quale, se non fosse stata, non si sarebbe potuta *fissare*), così è certo che nell'opera musicale e nell'opera poetica la tecnica — che non consiste nei segni ma dai segni si rivela — non può essere che *intrinseca alla creazione.*

***

Ma *intrinseca alla creazione* la tecnica è in ogni arte. Anche in quelle nelle quali sembrerebbe che un operare esterno succeda a un ideal interno formare già in sè compiuto: apparenza ingannevole, sì perchè quel formare interno è già, intanto, un concepire tecnicamente (bene avverte il Gerace: « Se l'artista è uno « scultore e ha fatto, poniamo, una statuetta di legno, vi dirà, « mostrandovela, che fin dal primo concepimento ei la *vide* in

---

(1) F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. Laterza, vol. II, pag. 383.

(2) Eppure per Benedetto Croce è « cattivo tecnico » il poeta che mal corregge le bozze di stampa. Testuale! *Breviario*, pag. 59.

« legno e non in marmo, e in quel legno speciale, morbido e va« riegato di vene e rosso, e non altrimenti » (1)), sì perchè compiuto veramente il formare interno non è finchè dalla tela o dalla creta non levi l'artista la mano che la fantasia ha guidata in un fervido non intermesso creare.

Vecchia vanità di grammatici e di pedanti, questa, di scindere ciò che nel creare artistico è intimamente congiunto! La tecnica in atto, nell'opera d'arte, non è un fatto sopraggiunto, — nè esornativo, come affermavano i rètori, nè meramente pratico e obbediente ad altre leggi che non a quelle dell'arte, come vorrebbe il Croce —; è, in totalità di spirito, un fatto di creazione. Non v'ha opera d'arte che non sia concepita e prodotta in una vibrante temperie di tecnica concretezza. Per ciò appunto ogni artista ha (se pur conquistata *anche* con la meditazione degli esempi altrui) una tecnica propria, che, materiata dell'esperienza che l'estro penetra e investe, è il volto stesso dell'arte sua; e tanto più l'ha propria, quant'egli è più grande.

* * *

Ed eccoci, così, allo scioglimento. « *La* SOLA *differenza* tra i « prodotti linguistici e quelli musicali e figurativi è *affatto estrin-* « *seca* ed empirica: *derivata dal vario fissamento del fatto estetico per* « *lo scopo della* RIPRODUZIONE » (2). Il fissamento è, per Benedetto Croce, così la comunicazione verbale, come la scrittura, come la notazione, e così via. Io ho, dunque, un'*intuizione* (adoperiamo pure il linguaggio crociano): se la fisso nei segni delle note, sul rigo, essa *diventa* musica; *si fa* poesia se la fisso nei segni della scrittura. Necessariamente, se la differenza tra i « prodotti linguistici » e i « prodotti musicali » non da altro, secondo il Croce, deriva (« la SOLA differenza, ecc. ») se non dal « vario FISSAMENTO allo scopo della RIPRODUZIONE ». Il che vuol dire, a rigor di logica, che, tolto il FISSAMENTO e prima del FISSAMENTO, differenza non c'è. Se non che è avvenuto or ora al Filosofo di scrivere nel suo *chiarimento*: « Ecco: io ho creato una poesia: cioè

(1) V. GERACE, *La tecnica e l'arte* (esame del mio libro *La Fionda di Davide*) in « Fiera Letteraria », anno IV, n. 3, 15 gennaio 1928.
(2) B. CROCE, *Estetica*, pag. 149.

« l'ho espressa in ritmi e parole ». Siamo, in questo esempio, dinanzi a una creazione tutta ancora interiore, e interiore soltanto: il « FISSAMENTO allo scopo della riproduzione » — lo dice il Croce medesimo — verrà poi, quando la poesia sarà verbalmente comunicata, o scritta. Non di meno il Maestro parla già di « poesia »; parla, anzi, di poesia interiormente espressa — cioè espressa allo spirito di chi crea — « in ritmi e parole »; distingue, dunque, i modi di quella creazione interiore dai modi dei « prodotti figurativi » e dei « prodotti musicali »; la afferma e la riconosce e la riscontra « fatto linguistico »: come è mai spiegabile ciò in chi insegna che la differenza tra quelle che si chiamano le espressioni delle varie arti è meramente estrinseca e non deriva da *alcuna* condizione del creare, e non sorge se non col sopraggiungere del fatto pratico, non estetico, del « *fissamento* allo scopo « della RIPRODUZIONE »? Non basta. L'ammiratrice libera ricorda che altra volta al Croce è occorso di sentenziare: « L'in- « tuizione del Beethoven è il suo pezzo musicale » (1). L'*intuizione* è un fatto interiore; se voi dite (e dite bene) che essa è nel Beethoven già quella tal musica che ci sarà poi rivelata dalla notazione, come potete ancor sostenere che musica essa è divenuta soltanto NEL fatto esterno e PER il fatto *esterno* del FISSAMENTO nei segni? Se l'*intuizione* (fatto interiore) del Beethoven — cioè, in parole proprie, la sua creazione — è quel tale « pezzo « musicale », ciò significa che essa si è *formata* in una interna rappresentazione di intervalli, di accordi, di ritmi, di timbri; ciò esclude che, essendo *già* musica interiormente, essa siasi fatta musica solamente poi, quando la penna segnò sul pentagramma della partitura le note; ciò toglie persino la possibilità di pur supporre che essa si sarebbe potuta *indifferentemente* (« la sola differenza ecc. ») *fissare* nei segni di qualsiasi altra tecnica d'arte, e divenire così opera di poesia, di scultura, d'architettura, di pittura (2). Ve-

---

(1) *Estetica*, pag. 13.

(2) Ci sono popoli che bene non riescono se non in un'arte sola. Evidentemente — secondo il Croce — non per ragioni intime ma per difetto del *fissamento*. Ci sono persone che non intendono altro che un'arte. Evidentemente — secondo il Croce — esse non capiscono il *fissamento* nei segni delle altre. Nel Seicento italiano la poesia è esausta, la musica e l'architettura son grandi. Non per ragioni attinenti al concepire artistico — secondo il Croce — ma per condizioni derivanti dal fatto pratico dei

ramente, nel dire contradditorio dell'estetica crociana, succede alla tecnica ciò che, nella leggenda, al diavolo che, cacciato dalla soglia della cattedrale, vi rientra per il rosone. Per escludere la tecnica dall'arte il Croce asserisce che la tecnica è estranea alla creazione; ch'essa altro non è se non il fatto non estetico, pratico, economico del «*fissamento* allo scopo della riprodu-«zione»; che non dalle intime condizioni del creare ma da questo esterior fatto sopraggiunto del fissarsi nei segni deriva — ed esclusivamente deriva («la sola differenza ecc.») — il rivelarsi a noi della creazione come pittura, scoltura, architettura, musica, poesia. Poi parla di una composizione *interiore* poetica concepita in *ritmi* e in *parole* (1), e parla di un'intuizione musicale. Naturalmente, una composizione poetica non può *fissarsi* se non nella tradizione orale o nella scrittura; un'intuizione musicale non può *fissarsi* se non nei modi di significazione che le son proprii e singolari. Non importa: Benedetto Croce capovolge i termini; e fa dipendere non la differenza dei «segni» dalle condizioni del formare interno che vien significato, ma la differenza dei «prodotti» dalla differenza dei «segni».

A che riesce tutto ciò?

Un professore di latino direbbe: *Desinit in piscem*. L'ammiratrice libera pensa, forse, che lo scioglimento della favola risolve la plautina commedia in atellana.

***

Che se proprio pensa così, è anche umano credere che l'ammiratrice libera desideri conforto di consensi al suo giudizio che il *chiarimento* crociano — inteso a confutarlo — ha in lei fatto più saldo.

---

segni. Difficile è poi conciliare questo pensiero con l'altra affermazione secondo cui se si possiede l'immagine si è sempre per ciò in condizioni, pur che si voglia, di «estrinsecarla» (*Estetica*, pag. 53). Ciò vuol dire che i segni seguono il concepire interno, e, secondo che questo è tale o tale altro, son tali o tali altri essi pure; necessariamente: e allora non è più vero che la differenza, di cui parla il Croce, derivi *soltanto* dai segni.

(1) Nell'*Estetica*, veramente, aveva scritto che il ritmo non è forma, e non aveva dubitato di affermare che il ritmo è per il poeta quello che il marmo per lo scultore (pag. 98).

Ella ha sul suo tavolino alcuni studi di scrittori che non sono al Maestro discari.

E legge:

« Cercar di separare in arte (che è poeticità) la tecnica interna « dall'esterna è tempo perso. Il critico che, dinanzi a un'opera « d'arte, sa cogliere il fenomeno artistico nella sua espressione « concreta, coglie la vita d'una tecnica nella sua elaborazione « traverso la sensibilità poetica d'un soggetto. Il carattere di « intensa vita intima che costituisce la liricità in fatto d'arte è « tanto più affascinante e struggente quanto più invade ed esalta « la capacità tecnica dell'artista. L'arte, che è sempre fissazione « di poesia, non può stare senza una tecnica palpitante col ritmo « profondo della sua vita. La teoria del Croce trascura precisa- « mente quella sensibilità tecnica che è congeniale alla liricità « artistica. Sopratutto dimentica che la tecnica è per l'artista « vera e propria spiritualità, e che nessuno, tanto meno l'artista, « può sopprimere l'idealità del reale » (1).

Legge ancora:

« La traduzione *tecnica* del fantasma può essere considerata « come il *momento pratico di fissazione del fantasma*, allo scopo « di salvarlo e di tramandarlo, solo per una persistente conce- « zione del fantasma come compiuto in sè, pura forma ideale « perfetta in sè, indifferente alla sua significazione per parole, « toni o colori, considerati come mezzi di comunicazione e di « traduzione, ma non intrinseci ed essenziali mezzi di espres- « sione fuor dei quali il fantasma sia quella tal nota di poema « eterno, *tanto eterno che non s'afferma nè esiste*. Una espressione « che non sia ancora profferimento completo, che non sia ancora « significazione, è conato di espressione: è il vago, l'informe, il « presupposto psicologico, ma niente affatto artistico, della crea- « zione......... Se per vagheggiamento interiore s'intende, spe- « cialmente nelle arti musicali e poetiche, il canto interiore che « è già verso, accento, armonia, inflessione, questo canto inte- « riore non ha bisogno di significazione perchè è già significa- « zione, è già quello di cui si animerà la carta, non sua rimemo- « ratrice, ma sua riproduzione; e se invece è macchia di colore, « direzione d'accenti, il fantasma appunto, come suol dirsi, esso

---

(1) A. Pastore, *Il solipsismo*, pag. 222 e segg. Ed. Bocca.

« non è che embrione d'arte......... La significazione prende corpo, « in pittura, su la tela: ivi si organizza e s'equilibra, ivi prende « consistenza......... L'espressione, insomma, si organizza tutta « *in re*; e l'espressione puramente ideale e interiore non è che il « piano, il progetto, la direttiva, a volte più determinata, a volte « più vaga, qualche volta persino assente; e, in sè, questa diret- « tiva è già una qualche *espressione*, come ogni embrione è già « essere vivente; ma, come sarebbe stranissimo separare lo stato « embrionale dall'ulteriore sviluppo, considerando il primo come « processo organizzativo, e l'esteriore processo come soltanto ac- « crescitivo e nutritivo e non più organizzativo, così è impossi- « bile far consistere l'espressione nella espressione interiore, nel « vagheggiamento interiore; espressione, ma soltanto iniziale; e « considerare eterogeneo, comunicazione pratica, non più pro- « cesso espressivo, il fermarsi sulla tela, in concreto, di quel fan- « tasma, ora solo veramente formato ed esistente. La tela è « espressione, non mezzo di rammentare l'espressione; è arte, « non la lettera dell'arte......... La tela è così poco morta in con- « fronto dell'artista vivo, che, al contrario, il pittore non è vera- « mente vivo che in quella tela, nella quale la sua biografia e « psicologia muore per dar luogo al segno eterno, proprio esso « eterno, non rammentatore dell'eterno » (1).

Anche legge:

« È tempo ormai di metter da parte la troppo schematica « concezione dell'opera d'arte che s'intuisce e si esprime di colpo « e vien fuori d'un tratto nella sua perfezione come Minerva dal « cervello di Giove. La creazione è un processo che si svolge « bensì organicamente (non per aggiunte esteriori), ma nel quale « tuttavia possiamo distinguere varî gradi e momenti di attua- « zione. Il seme non è la pianta. E la pianta è appunto la com- « piuta espressione.

« Vi è un complesso di conoscenze e di azioni pratiche che sono « immanenti in ogni espressione estetica, anche se vogliamo con- « siderarla nella sua più pura interiorità: tentate di eliminarle, « *e vedrete svanire l'opera d'arte*. Anche se non v'è alcuna tela o « alcun marmo fuori dello spirito, se non v'è un foglio di carta « in cui il poeta scriva il suo canto o un pianoforte in cui il musi-

(1) Augusto Guzzo, *Verità e realtà*, pag. 71 e segg., ed. Paravia.

« cista suoni la sua melodia, la *tecnica rimane nelle interne imma-* « *gini della vita cosciente.*

« Il pittore, che intuisce ed esprime nella sua fantasia, si rap- « presenta il quadro ' come può esser dipinto '; il musicista ode « nella sua anima le note ' come potranno esser cantate o sonate '; « il poeta sente il ritmo del verso ' che potrà realmente pronunziarsi « ed essere inteso '. L'espressione interna è sempre una ' possi- « bile ' espressione esteriore, e deve perciò necessariamente at- « tuarsi nella forma tecnica propria di ciascun'arte. Come in- « tuire ed esprimere dentro di sè, per esempio, una sinfonia or- « chestrale senza la conoscenza e la pratica dei varî strumenti?

« Potete anche rompere i quadri della tecnica tradizionale « (e in realtà il vero artista la domina sempre e la trasfigura), « ma porrete al suo posto una tecnica nuova, che sarà sempre « un insieme di conoscenze e di possibili azioni esteriori.........

« .... Si dirà forse che l'espressione nella tela o nel marmo « effettivo non è attività estetica, ma azione pratica. Ora è ap- « punto questo artificioso schematismo che con un taglio netto « vorrebbe incidere nello spirito la linea precisa in cui da una « funzione si passa ad un'altra; è appunto questo sforzo di divi- « dere l'indivisibile, che costituisce il punto debole dell'estetica « crociana » (1).

* * *

« Nè piaceva meno il giuoco dei paradossi, *che simulano l'ori-* « *ginalità del pensiero o dissimulano l'incapacità di dire qualche* « *cosa che valga* » (2).

Parecchi anni son corsi; ma, per coloro che rinnovarsi non seppero, possiamo tuttavia volgere l'imperfetto in presente.

Piacevano?... Anche ora; anche ora.

LUIGI PAGANO.

---

(1) BENEDETTO CROCE, *Storia d'Italia*, dal 1871 al 1915, pag. 250.

(2) ANTONIO ALIOTTA, *Arte tecnica e pensiero*, nella Rivista « La Lucerna », marzo, 1928.

Volume III. — 1896

MEMORIE:

G. Adler. I « Componimenti musicali per il Cembalo » di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della *Suite* per Pianoforte. — **A. Pougin**. Essai historique sur la musique en Russie. — **E. Gariel**. Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin. — **A. Restori**. Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. — **L. Pistorelli**. Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno. — **L. Torri**. Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI. — **M. Griveau**. L'interprétation artistique de l'Orage. — **G Roberti**. La musica negli antichi eserciti sabaudi. — **R. Gandolfi**. Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani Per l'arte aristocratica.— **L. Torchi**. La sinfonia in *Re minore* di G. Martucci. — **M. Griveau**. La musique sans paroles et son lien avec la parole. — **G. C. Ferrari**. Un caso rarissimo di suggestione musicale. — **M. L. Patrizi**. Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo. — **A. Fouillée**. La nature et l'évolution de l'art. — **L. Torchi**. Una giustificazione necessaria. — **C Giovannini**. La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894. — **A. Jullien**. Ambroise Thomas. — **G. P. Chironi**. Il « Parsifal » e il « Barbiere di Siviglia » nel movimento legislativo pel « diritto d'autore ».— **L. Torchi**. *Ghismonda* di D'Albert. — **G. Perrod**. La sensibilità meteorica di Wagner. —**A. Ernst**. La représentation de Bayreuth. — **O. G. Sonneck**. La nuova rappresentazione del *D. Giovanni* di Mozart a Monaco. — **R. Giani**. Senza titolo. — **G. Tebaldini**. Edgard Tinel.

Volume IV. — 1897

MEMORIE:

G. E. P. Arkwright. Un compositore italiano alla corte di Elisabetta. — **Th. v. Frimmel**. Ritratti e caricature di Beethoven. — **A. Pougin**. La musique en Russie. — **L. Torri**. Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel secolo XVI. — **N. d'Arienzo**. Origini dell'Opera comica. — **M. Brenet**. Les "Oratorios,, de Carissimi. — **E. de Schoultz Adaïewsky**. La berceuse populaire. — **L. Torchi** La musica istrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII. — **L. Pistorelli**. I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Wagner. Il Giudaismo nella musica. — **C. F. Gabba**. Compositore di musica e poeta. — **A. Engelfred**. Un nuovo sistema di notazione musicale. — **L. Torchi**. Per l'arte. — *** Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica. — **M. Griveau**. Parallèle de la musique et du langage. — **G. Tebaldini**. Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo. — **A. Bruneau**. Le drame lyrique français. — **J. Combarieu**. "*Messidor* „ di A. Bruneau. — **M. Kufferath**. "*Fervaal* ,, di V. d'Indy. — **G. C. Ferrari**. Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. — **E. de' Guarinoni**. Antonio Bazzini. — **G. P. Chironi** Il diritto di palco.— **W. Mauke**. Secessione musicale? — **M. Griveau**. Prépositions, préfixes et suffixes en musique. — **Ch. Malherbe**. Le Centenaire de Donizetti et l'Exposition de Bergame. — Concorso per il Centenario Donizettiano. — Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizetti.

Volume V. — 1898

MEMORIE:

John Grand-Carteret. Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **L. Torchi**. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **I. Valetta**. La musica in Inghilterra. — **R. Duval-Den'lex**. Un rival de Beethoven. Joseph Woelfl. — **A. Camiolo**. Il Musicometro. — **M. Brenet**. Notes sur l'histoire du luth en France. — **D. Sincero**. La "Sonata „ di Filippo Emanuele Bach. — **H. Buffenoir**. Mozart en France.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Ernst. *Sapho* de Massenet. — **C. Somigli**. Alcune considerazioni sull'arte del canto. — **L. Torri**. *La passione di Cristo secondo S. Marco* di Perosi. — **A. Bazzini**. Musicisti contemporanei italiani. — **L. Decujos**. Di una riforma nel meccanismo teatrale. — **G. Tebaldini**. La musica nella settimana di Pasqua a Parigi. — **A. Ernst**. *Sancho*. — **F. Coen** A proposito della prefazione del "Manuale della pedagogia del canto tedesco,, del sig. Ugo Goldschmidt. — **G. Bocca**. Di un nuovo sistema di bibliografia musicale.— **G. Nuvoli** e **P. Di Pietro**. Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto. — **G. C. Hirt**. I concerti delle nazioni. — **O. Chilesotti**. L'evoluzione nella musica. — **J. C. Hervieux**. En quel temps, et de quelle manière il faut mettre les Serins, lorsqu'on veut les instruire au Flageollet.

Bordas Desmoulins



Volume VI. — 1899

MEMORIE:

L. Torchi. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **J. Grand-Carteret.** Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **G. Houdard.** La "Cantilena romana,,. — **M. Brenet**. Notes sur l'histoire du luth en France. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **N D'Arienzo**. Origini dell'opera comica. — **H. Kling**. Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. — **A. Wotquenne.** Baldassarre Galuppi. — **A. Cametti**. Il *Guglielmo Tell* e le sue prime rappresentazioni in Italia. — **H. Kling**. Charles de Dittersdorf. — **A. Restori**. Il canto dei soldati di Modena. — **S. Pistorelli**. Jacopo Tomadini e la sua " Risurrezione del Cristo ,,. — **O. Chilesotti**. Savonarola musicista.

ARTE CONTEMPORANEA:

M. Griveau. Les instruments à vent et l'orgue. — **F. Hesselgren.** La scienza musicale. — **N. Tabanelli.** I diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli. — **G. Bressan.** Il momento Perosiano. — **L. Torchi**. " Iris ,, di Pietro Mascagni. — **A. Betti**. La vita musicale a Vienna. — **G. C. Ferrari**. Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. — **A. Engelfred.** " Enoch Arden ,, di Riccardo Strauss. — **G. Ferrero** Crisi teatrale. — Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900. — **Juan N. Cordero.** Un essai sur l'unité du rythme. — Giurisprudenza. — **C. Somigli**. Del teatro reale d'opera in Monaco di Baviera e del suo repertorio. — **O Chilesotti**. Sulle gamme. — **G. F. Foschini.** La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898. — **E. Schoultz-Adaïewsky.** Quelques mots à propos de l'Oratorio " La resurrezione di Lazzaro ,, de Don L. Perosi.

Volume VII. — 1900

MEMORIE:

N. D'Arienzo. Origini dell'opera comica. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **L. Torchi**. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **H. Kling**. Boieldieu à Genève en 1833. — **A. Costa**. Pensieri sulla storia della musica. — **O. Chilesotti**. Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. — **D. Sincero.** Il finale dell'*Eroica*. — **H. Kling**. Caron de Beaumarchais et la Musique. — **G. Roberti.** La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. — **E. Maddalena**. Libretti del Goldoni e d'altri.

ARTE CONTEMPORANEA:

J. Combarieu. L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques. — **L. Torchi**. *Tosca* di G. Puccini. — **N. Tabanelli**. Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena. — **A. Jullien.** Charles Lamoureux. — **E. M.** La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze. — **M. Griveau.** Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif. — **N. Tabanelli**. I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto. — **G. Mauke**. La nuova romanza. — **R. Rolland.** "*Louise*,, di Charpentier. — **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — Giurisprudenza teatrale. — **C. Somigli** La tecnica del canale d'attacco. — **G. Antonini.** Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti. — **E. Schoultz-Adaïewsky.** L'entrée du Christ à Jérusalem. — **N. Tabanelli**. Giurisprudenza teatrale. — **E. Adaïewsky.** « Le massacre des innocents » de Perosi. — **F. Brunetto** Per l'unificazione dello strumentale delle Bande. — **L. Torchi.** « Il cantico dei cantici » di Bossi. — **R. Rolland**. Le premier Congrès International d'histoire de la musique.

NB. Sono in vendita le ventisette annate precedenti.
Ventisette grossi vol. in-8° L. **40** caduno.
Annate XXVIII, XXIX a XXXII L. **50** caduna.

A. DELLA CORTE — **Settecento Italiano - PAISIELLO. Con una tavola tematica.** — ***L'Estetica Musicale di P. Metastasio*** — In-16° . . . **L. 18** —

S. LEONI — **Le Sonate per pianoforte di Beethoven.** — In-16° . . . . **L. 10** —